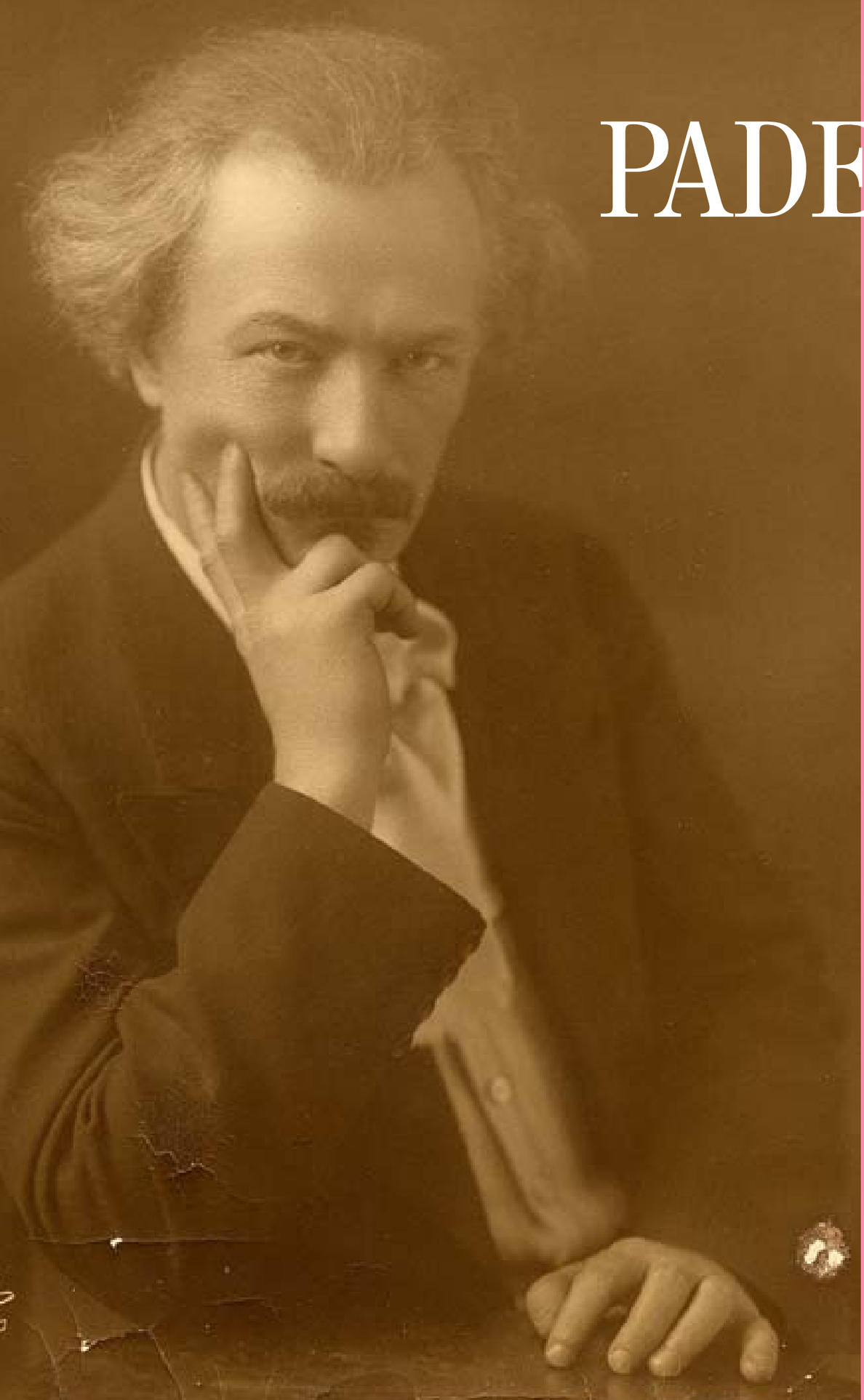


# PADEREWSKI

## His earliest recordings

The complete European recordings 1911–1912

apr

# PADEREWSKI *His Earliest Recordings* COMPLETE

COMPACT DISC 1 (69.11)

## MORGES, SWITZERLAND *July 1911*

1 CHOPIN **Waltz in A flat** Op 34 No 1 (3.55) ..... 341ai (045531)
2 CHOPIN **Nocturne in F sharp** Op 15 No 2 (3.16) ..... 332ai (045528)
3 CHOPIN **Waltz in C sharp minor** Op 64 No 2 (3.01) ..... 335ai (045529)
4 STOJOWSKI **Chant d'amour** Op 26 No 3 (3.57) ..... 343ai† first release
5 SCHUBERT–LISZT **Hark! Hark! The Lark!** (3.06) ..... 347ai (045532)
6 SCHUMANN **Nachtstück in F** Op 23 No 4 (3.55) ..... 337ai†
7 CHOPIN **Polonaise in A** Op 40 No 1 (Military) (3.34) ..... 346ai (045533)
8 CHOPIN **Nocturne in E** Op 62 No 2 (4.24) ..... 344ai†
9 CHOPIN **Étude in G flat** Op 25 No 9 (Butterfly) (1.04) ..... 333ai† first release
10 CHOPIN **Étude in F** Op 25 No 3 (1.44) ..... 333ai† first release
11 CHOPIN **Mazurka in A minor** Op 17 No 4 (3.17) ..... 334ai†
12 CHOPIN **Nocturne in F** Op 15 No 1 (3.35) ..... 331ai†
13 PADEREWSKI **Minuet in G** Op 14 No 1 (3.46) ..... 345ai (045530)
14 PADEREWSKI **Nocturne in B flat** Op 16 No 4 (4.19) ..... 336ai† first release
15 MENDELSSOHN **Song Without Words** Op 53 No 4 (2.48) ..... 338ai†

## PARIS *February 1912*

16 MENDELSSOHN **Song Without Words** Op 19 No 3 (Hunting Song) (2.27) ..... 2561c (045539)
17 DEBUSSY **Reflets dans l'eau** from Images, Book I (4.26) ..... 2564½c (045544)
18 PAGANINI–LISZT **La Campanella** (4.43) ..... 2567c† first release
19 PADEREWSKI **Cracovienne fantastique** Op 14 No 6 (2.50) ..... 2570c† first release
20 CHOPIN **Nocturne in F sharp** Op 15 No 2 (3.37) ..... 2573½c (DB 598)

COMPACT DISC 2 (77.44)

## PARIS *February 1912* continued

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1 | CHOPIN | **Étude in C minor** Op 10 No 12 (Revolutionary) (2.24) | 2574c (DB 664) |
| 2 | CHOPIN | **Étude in C** Op 10 No 7 (1.31) | 2574c (DB 664) |
| 3 | CHOPIN | **Étude in A flat** Op 25 No 1 (Aeolian Harp) (2.35) | 2576c (DB 649) |
| 4 | CHOPIN | **Étude in F minor** Op 25 No 2 (1.35) | 2576c (DB 649) |
| 5 | CHOPIN | **Étude in E** Op 10 No 3 (4.17) | 2578c (DB 662) |
| 6 | PADEREWSKI | **Cracovienne fantastique** Op 14 No 6 (2.59) | 2579c (DB 683) |
| 7 | SCHUBERT–LISZT | **Hark! Hark! The Lark!** (3.07) | 2581c (DB 378) |

## LONDON *June/July 1912*

| | | | |
|---|---|---|---|
| 8 | SCHUMANN | **Des Abends** Op 12 No 1 from Fantasiestücke (3.56) | Ho137f (DB 601) recorded June 22 |
| 9 | SCHUMANN | **Aufschwung** Op 12 No 2 from Fantasiestücke (3.19) | Ho169 (DB 376) recorded July 1 |
| 10 | SCHUMANN | **Warum?** Op 12 No 3 from Fantasiestücke (3.01) | Ho149c (DB 374) recorded July 1 |
| 11 | CHOPIN | **Waltz in A flat** Op 34 No 1 (4.49) | Ho162c (DB 585) recorded July 1 |
| 12 | CHOPIN | **Mazurka in A minor** Op 17 No 4 (3.31) | Ho156c (DB 604) recorded July 1 |
| 13 | CHOPIN–LISZT | **The Maiden's Wish** from Six Chants Polonais (4.17) | Ho163c (DB 683) recorded July 1 |
| 14 | CHOPIN | **Étude in C sharp minor** Op 25 No 7 (5.19) | Ho175c (DB 664) recorded July 3 |
| 15 | PAGANINI–LISZT | **La Campanella** (4.54) | Ho180c (DB 376) recorded July 3 |
| 16 | STOJOWSKI | **Chant d'amour** Op 26 No 3 (4.08) | Ho157c (DB 378) recorded July 1 |
| 17 | LISZT | **Étude de concert No 2 in F minor** (La Leggierezza) (4.53) | Ho182c (DB 662) recorded July 3 |
| 18 | CHOPIN–LISZT | **The Maiden's Wish** from Six Chants Polonais (4.18) | Ho181c † first release recorded July 3 |
| 19 | CHOPIN | **Berceuse in D flat** Op 57 (3.59) | Ho184c (DB 601) recorded July 3 |
| 20 | MENDELSSOHN | **Song Without Words** Op 19 No 3 (Hunting Song) (2.27) | Ho185c (DB 649) recorded July 3 |
| 21 | RUBINSTEIN | **Valse-Caprice in E flat** (5.17) | Ho186c (DB 598) recorded July 3 |

† denotes recordings not released during Paderewski's lifetime

IT IS HARDLY POSSIBLE that the first recordings of any pianist will arouse the same excitement that many people felt when it was announced that Ignace Jan Paderewski had finally consented to entrust his playing to the gramophone. He was fifty years old when, in July 1911, technicians from The Gramophone Company transported unwieldy recording equipment to Paderewski's villa at Morges, Switzerland. There it was set up near the favoured Erard instrument in the Polish master's music room to capture fourteen sides of short solo works that were mainstays of his repertoire.

During the previous twenty years Paderewski had become a household name and his fame had spread to nearly every major musical centre. His debut performances in Paris (1888), London (1890) and New York (1891) generated unprecedented enthusiasm. Among pianists, only Liszt and Anton Rubinstein had reaped a similar degree of acclaim from both audiences and critics. In theory, Paderewski could have begun recording several years before he actually did, joining the pioneering discs (1899–1908) of such notable players as Grünfeld, Hofmann, Pugno, Diémer, Pachmann and Backhaus (to be sure, he did make some reproducing piano rolls for Welte around 1906, and later for the Aeolian Company), but it took the persuasive powers of HMV's roving impresario Fred Gaisberg to bring to fruition the first in what would become an extensive – but by no means fully representative – series of recordings. These continued off and on until his final sessions in November 1938, less than three years before Paderewski's death at the age of 80.

In his 1942 memoir, *The Music Goes Round*, Gaisberg states: 'Paderewski, from the first, diffidently consented to record and never completely reconciled himself to the ordeal. He always doubted whether a machine could capture his art.' On another occasion, Paderewski confessed to an interviewer that the making of one gramophone record was more of a trial than playing an entire recital. (Paderewski makes no mention whatsoever of his recordings in his own memoirs.) His reluctance, however, had even deeper roots. In the years immediately preceding the 1911 sessions, the trajectory of Paderewski's career was stalled by several personal crises. After a railway accident in 1905 he developed a strong aversion to piano playing, aggravated by severe neuritis affecting his arms to the point that he did not play in public at all for about two seasons. In addition, Paderewski's highly strung temperament produced nearly constant stage fright and he was advised to temporarily divert his attention toward other pursuits. This he did, completing his *Polonia Symphony* (Op 24) and turning to gardening, farming, and reading in several languages. A return to the platform during the 1908/9 season only created further anxiety.

But in 1910 Paderewski gave a much-heralded speech in Krakow at the unveiling of a monument commemorating a 15th-century Polish military victory. This was followed by his equally impressive address in Lvov honoring the centenary of Chopin's birth. These events heightened Paderewski's inherent nationalistic fervour and also seemed to mark the start of a liberation from his earlier revolt against the piano.

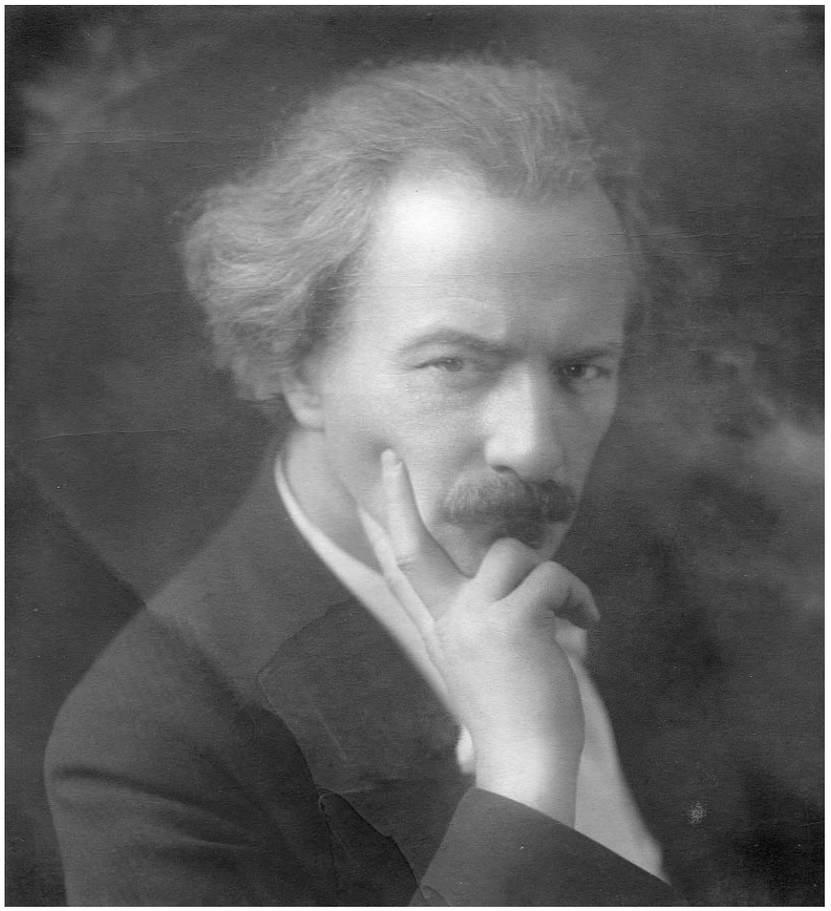
It was against this background that in 1911 Paderewski agreed to make his first discs, but with the stipulation that they be recorded in the familiar atmosphere of his home. The Chalet Riond-Bosson at Morges, near Lausanne and overlooking Lake Geneva, became Paderewski's permanent residence in 1897. A sprawling estate of no particular architectural distinction, it served as a haven from his almost incessant touring.

Fourteen sides are known to have been recorded there in 1911. However, only six of these were originally issued, as premium-priced, single-sided 12-inch discs bearing a special pink-coloured label. They enjoyed a brief catalogue life (being replaced by later remakes) and are major rarities today. Fortunately Paderewski's own test pressings of eight additional sides have survived; these copies served as source material for the present collection. All his existing 1911 recordings are presented together for the first time on CD 1. The reasons for the rejected items are not clear, but in some instances, at least, they involved perceived sonic (rather than pianistic) problems. For instance, the label of the Schumann *Nachtstück* test pressing bears Paderewski's pencilled comment 'too quiet, but fine'. It is likely that the primitive gramophone equipment available to him was not capable of revealing the full depth of sound that was actually captured, something easily possible now with 21st-century audio restoration technology.

Seven months later, Paderewski resumed his recording activity but this time under somewhat more settled conditions in Paris, followed by further sessions in London. In these 1912 records he seems to have gradually acclimatized himself to the process despite a few moments of insecurity, as in the first attempt at his *Cracovienne fantastique* where he inadvertently repeats one measure. Although Paderewski chose to re-record most of the repertoire selected for his first discs (sometimes more than once), there are several unique items among the 1911/12 material. These include Paderewski's only recordings of Schumann's *Des Abends* and *Aufschwung*, Chopin's Nocturne Op 62 No 2, Étude Op 10 No 7 and the first three Études of Op 25 as well as the Mendelssohn *Song Without Words* Op 53 No 4.

After a two-year hiatus, Paderewski undertook further recordings in 1914, but from then until 1937 all his discs would be made in the studios of HMV's then-affiliate, the Victor Talking Machine Company (later RCA Victor) – first in Camden, New Jersey, then in New York. During much of the post-war period, however, Paderewski devoted a great deal of time and energy on behalf of Poland, abandoning the piano for five years from 1917 to 1922 while he assumed roles of statesman and diplomat.

Despite the impressive size of Paderewski's recorded legacy, it contains almost no representation of the larger works in his repertoire. Even in the early electrical period, when many front-rank pianists were recording multi-disc sets of major sonatas and concertos, Paderewski, for whatever reasons, avoided such works. Among the compositions frequently appearing on his programmes that he elected not to record are the Brahms–Handel and Brahms–Paganini Variations; Chopin's four Ballades, F minor Fantasy and B minor



Sonata; Bach's Chromatic Fantasy and Fugue; the Liszt B minor Sonata; the Schumann *Carnaval*, Symphonic Études, Fantasy, and Sonata Op 11; and Beethoven's last three sonatas as well the 'Tempest', 'Waldstein', and 'Appassionata'. Although Paderewski's concerto repertoire was relatively circumscribed, it is odd that no effort was made to preserve his interpretations of the Beethoven 'Emperor', the Chopin F minor, Schumann A minor, Saint-Saëns Fourth, or Paderewski's own well-crafted Concerto.

Thus it is clear that, from several perspectives, Paderewski's discs provide an incomplete picture of his artistry. The records we do have portray him essentially as a poet and miniaturist, rather than the powerful orator and dramatist whose magnetism so often aroused his audiences. Within that limited framework, however, his personality is still strongly felt. Especially notable among the performances offered here is the warmth of tone and haunting introspection he captures in Schumann's *Des Abends* and *Warum?*, and in the nocturnes by Chopin and by Paderewski himself. We also hear his idiomatic command of Polish folk idioms in his own *Cracovienne fantastique* and Chopin's Mazurka in A minor. And for those inclined to believe various descriptions of Paderewski's technical limitations, the Liszt *Leggierezza* and the Chopin–Liszt *Maiden's Wish* offer evidence to the contrary. Both rank among his most successful recorded interpretations.

Another frequent criticism of Paderewski's playing refers to his 'old-fashioned mannerism' of often playing the left hand slightly before the right in slower, melodic sections. This was, of course, a widespread practice among pianists born before the end of the 19th century. (In fairness, we also encounter this habit in the mid-to-late 20th century – although not consistently – from such pianists as Wilhelm Backhaus, Rudolf Serkin, Arturo Benedetti Michelangeli, and Earl Wild.) Obviously, any expressive device can quickly become a mannerism when carried to extremes or applied indiscriminately. In lesser players the asynchronization of the hands could be blamed on a lack of technical discipline or on poor musical judgment. However, it might be prudent to point out that a slight anticipation of right-hand melodic material can serve legitimate musical purposes. For one thing, this

practice eschews the more rigid, mechanical sound that results from the constantly precise placement of notes. It also serves to bring the melodic line into higher relief and creates a richer sonority by allowing the instrument's overtones to resonate more fully. There was little comment about this facet of Paderewski's style during the earlier phases of his career, but as the practice became less common among pianists, criticism of Paderewski became more frequent.

In approaching a balanced assessment of Paderewski the musician, we offer some observations from the late Harry L Anderson, a lifelong scholar of pianists who heard Paderewski on several occasions and exhaustively researched his life, career and recordings. 'Paderewski belongs to another age,' Anderson wrote, 'an age of pianists to whom the piano was a means of highly personal expression. I do not think we shall see a return to the romanticism of Paderewski, but I do think that another generation will feel that the whole of piano playing is not summed up by playing both hands always together, or by stifling one's own imagination and feeling. Many of these excesses of romanticism are perhaps well gone, but the uniformity I encounter in so many of the younger contemporaries is not a better substitute, and I can overlook much that is arbitrary in a pianist like Paderewski when I remember those occasions when all his powers and magic seemed to combine in perfect performances.'

© Donald Manildi, 2008

## Engineer's Note

The source material used for this issue consists of shellac pressings that were in a variety of conditions. Many were badly worn due to frequent playback on the early gramophones of the day which were equipped with steel needles that tracked very heavily. Some were also plagued with patina cracks and/or bad digs, due to abuse over the years. Many also suffer from cutting head/diaphragm chatter, which results in a 'whistling-chattering' sound that is quite prominent.

Thanks to modern technology, specifically the use of the CEDAR Cambridge Restoration Suite, the most obtrusive ticks, pops and broadband surface noise were removed without affecting the signal present on these discs now nearly a century old. The residual ticks, pops and crackle were then processed through the CEDAR off-line plug-ins known as DeClick and DeCrackle that are part of the SADIE disc editing system.

The remaining problems, including thumps and stripped grooves, were then dealt with using CEDAR's Retouch plug-in. In most instances, the offending noises were removed quite effectively. The basic sound and surface noise, of course, will vary from one side to another. It is due to these advances in digital restoration technology that an issue of this importance can finally be made available in the best possible sound.

Seth B. Winner

# IGNACE JAN PADEREWSKI **Intégrale de ses premiers enregistrements**

IL EST PEU PROBABLE que les premiers enregistrements d'un pianiste suscitent jamais la même excitation que celle ressentie lorsque l'on annonça qu'Ignace Jan Paderewski avait finalement consenti à enregistrer pour le gramophone. Paderewski était alors âgé 50 ans lorsque, en juillet 1911, les techniciens de la Gramophone Company transportèrent leur lourd matériel d'enregistrement dans sa villa de Morges en Suisse, l'installant dans le salon de musique, près du piano Erard favori du maître polonais, pour graver quatorze faces de disques comportant autant de pièces courtes qui comptaient parmi les piliers de son répertoire.

Durant les vingt années qui précédèrent, le nom de Paderewski était devenu familier de tous et sa renommée s'était répandue dans pratiquement toutes les capitales musicales. Ses débuts à Paris (1888), Londres (1890) et New York (1891) avaient généré un enthousiasme sans précédent. Parmi les pianistes, seuls Liszt et Anton Rubinstein avaient recueilli un accueil comparable auprès du public et de la critique. En théorie, Paderewski aurait pu commencer à enregistrer plusieurs années auparavant, ajoutant son nom aux pionniers du disque (1899–1908) que furent des interprètes aussi éminents que Grünfeld, Hofmann, Pugno, Diémer, Pachmann and Backhaus. (En réalité, il réalisa quelques rouleaux pour Welte vers 1906 puis pour l'Aeolian Company.) Il fallut toute la force de persuasion de Fred Gaisberg, l'ambassadeur itinérant de HMV, pour que voit le jour la première d'une longue série d'enregistrements – qui, cependant, ne représente pas pleinement tout son art – organisée par intermittence jusqu'aux dernières séances de novembre 1938, moins de trois ans avant la mort de Paderewski, à l'âge de 80 ans.

Dans son livre de souvenirs, intitulé *The Music Goes Round*, publié en 1942, Fred Gaisberg écrit : « Dès le début, Paderewski consentit avec réticence à enregistrer et ne s'habitua jamais complètement à cette épreuve. Il doutait toujours qu'une machine puisse saisir son art. » Paderewski confia à un journaliste que l'enregistrement d'un disque pour le gramophone était bien plus éprouvant qu'un récital complet. (Paderewski ne fait d'ailleurs jamais mention de ses enregistrements dans son autobiographie.) Ses réserves connaissaient sans doute des racines bien plus profondes. Au cours des années qui précédèrent les séances de 1911, la carrière de Paderewski s'était mise à stagner à la suite de plusieurs crises personnelles. Après un accident de train en 1905, il développa une forte aversion pour le piano, aggravée par une névrite sévère qui affecta ses bras au point qu'il cessa de jouer en public pendant environ deux saisons. Par ailleurs, le caractère nerveux de Paderewski le soumettait quasi constamment au trac. On lui conseilla alors de se consacrer, au moins pour un temps, à d'autres activités. C'est ce qu'il fit en terminant sa *Symphonie Polonia* (op. 24) et en passant du temps dans son jardin, à cultiver sa ferme, et à lire dans les plusieurs langues qu'il maîtrisait. Son retour sur scène au cours de la saison 1908/9 ne fit que créer davantage d'anxiété.

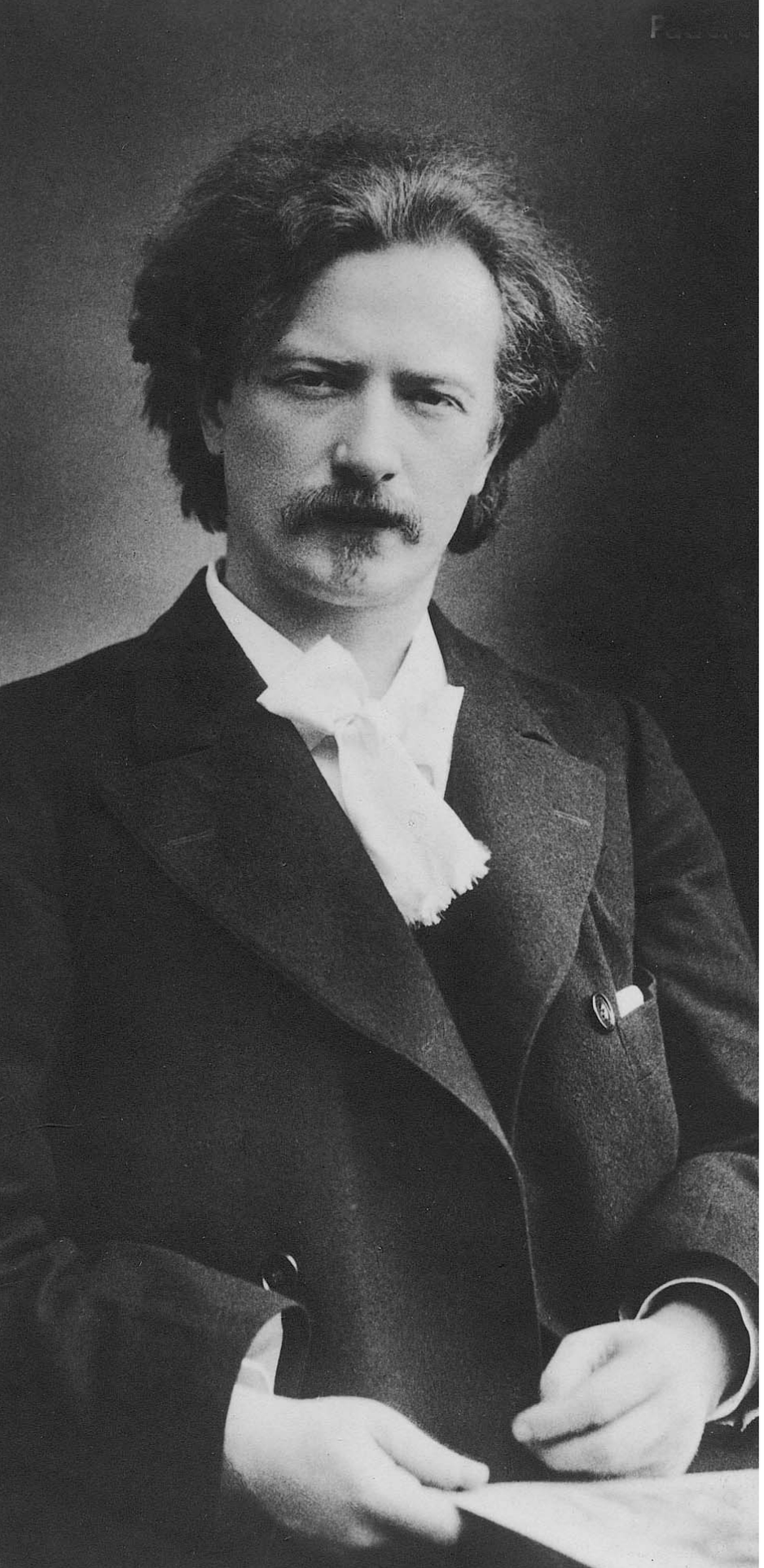
Puis, en 1910, Paderewski fit un discours à Cracovie qui eut un fort retentissement lors de l'inauguration d'un monument commémorant une victoire militaire polonaise du 15e siècle. Il intervint ensuite de façon aussi impressionnante à Lvov à l'occasion du centenaire de la naissance de Chopin. Ces événements semblent avoir accentué la ferveur nationaliste de Paderewski tout en marquant la fin de sa révolte contre le piano.

C'est dans ce contexte que Paderewski accepta de faire ses premiers disques en 1911, mais à la condition de les enregistrer dans l'atmosphère familière de sa villa. Le Châlet Riond-Bosson à Morges, près de Lausanne, surplombant le Lac Léman, était devenu la résidence permanente de Paderewski à partir de 1897. Cette vaste propriété, sans distinction architecturale particulière, lui servait de refuge lorsqu'il n'était pas en tournée.

On sait qu'il y enregistra quatorze faces en 1911. Toutefois, seules six d'entres elles furent commercialisées, au prix le plus élevé, sur disques mono-faces de 25 cm portant une étiquette rose spéciale. Ils ne restèrent que peu de temps au catalogue (bientôt remplacés par d'autres pressages) et sont aujourd'hui extrêmement rares. Heureusement, les propres pressages tests de Paderewski des huit autres faces ont survécu : ce sont ces exemplaires qui ont servi de matériel source pour la présente collection. Tous ses enregistrements de 1911 sont ainsi réunis pour la première fois sur le CD 1. Les raisons qui expliquent le rejet des faces non publiées sont obscures. Dans certains cas, l'explication semble résider dans des problèmes sonores plutôt que pianistiques. Par exemple, l'étiquette du pressage test du *Nachtstück* de Schumann porte un commentaire crayonné par Paderewski « trop silencieux, mais bien ». Il est probable que l'équipement gramophone qui avait été mis à sa disposition ne pouvait révéler toute la profondeur du son qui avait été gravé. Il en va différemment aujourd'hui grâce aux techniques de restauration du 21e siècle.

Sept mois plus tard, Paderewski reprit son activité d'enregistrement mais cette fois dans des conditions plus normales à Paris, avant de se consacrer à des séances supplémentaires à Londres. Dans ces disques de 1912, il semble s'être progressivement habitué au processus malgré quelques moments plus incertains comme en témoigne sa première tentative de gravure de la *Cracovienne fantastique* où il répète une mesure par inadvertance. Bien que Paderewski choisit de ré-enregistrer la plupart du répertoire qu'il avait sélectionné pour ses premiers disques (s'y prenant parfois à plusieurs reprises), ces séances comptèrent aussi des pièces inédites. Parmi celles-ci, on trouve les seules gravures par Paderewski de *Des Abends* et *Aufschwung* de Schumann, du Nocturne op. 62 no2, de l'Étude op. 10 no7 et des trois premières Études de l'op. 25 de Chopin ainsi que la *Romance sans Paroles* op. 53 no4 de Mendelssohn.

Après une interruption de deux ans, Paderewski travailla à de nouveaux enregistrements en 1914. Dès cette date et jusqu'en 1937, tous ses disques furent gravés dans les studios de la Victor Talking Machine Company (qui devint ensuite la RCA Victor), alors affiliée à HMV, d'abord à Camden dans le New Jersey, puis à New York. Cependant, après la guerre, Paderewski consacra une grande partie de son temps et



de son énergie à la Pologne, abandonnant le piano pendant cinq ans, de 1917 à 1922, pour endosser le rôle d'homme d'état et de diplomate.

Malgré l'ampleur du legs discographique de Paderewski, celui-ci ne comprend quasiment aucune œuvres de grandes envergures. Même à l'ère électrique, alors que de nombreux pianistes de premier plan gravaient des séries de plusieurs disques consacrés à de grandes sonates ou à des concertos, Paderewski évitaient ce répertoire. Parmi les œuvres qui figuraient fréquemment dans ses programmes et qu'il n'enregistra pas, on citera les Variations Brahms–Haendel et Brahms–Paganini Variations ; les quatre Ballades, la Fantaisie en fa mineur et la Sonate en si mineur de Chopin ; la Fantaisie chromatique et Fugue de Bach ; la Sonate en si mineur de Liszt ; le *Carnaval*, les Études symphoniques, la Fantaisie et la Sonate op. 11 de Schumann ; et les trois dernières sonates de Beethoven ainsi que la « Tempête », la « Waldstein », et l'« Appassionata ». Même si le répertoire concertant de Paderewski était limité, il est surprenant que rien ne fut entrepris pour préserver ses interprétations de l'« Empereur » de Beethoven, du fa mineur de Chopin, du la mineur de Schumann, du quatrième de Saint-Saëns ou du Concerto que Paderewski composa lui-même.

Aussi, est-il certain que les disques de Paderewski n'offrent, à bien des égards, qu'une vision incomplète de son art. Les enregistrements que nous possédons dressent le portrait d'un poète et d'un miniaturiste plutôt que d'un puissant orateur et dramaturge dont le magnétisme hypnotisait l'auditoire. Toutefois, dans ce cadre restreint, sa personnalité trans-

paraît avec force. Parmi les interprétations réunies ici, on notera la chaleur du timbre et l'introspection qui hantent *Des Abends* et *Warum?* de Schumann ainsi que les nocturnes de Chopin et de Paderewski. On y perçoit également sa maîtrise idiomatique du langage folklorique polonais dans sa propre *Cracovienne fantastique* et dans la Mazurka en la mineur de Chopin. Et pour ceux qui sont tentés de croire les descriptions de la technique limitée de Paderewski, la *Leggierezza* de Liszt et le *Souhait de jeune fille* de Chopin–Liszt apportent un parfait démenti à ces affirmations. Ces deux pièces figurent parmi ses gravures les plus réussies.

Une autre critique fréquente du jeu de Paderewski touche à son « maniérisme suranné » qui se manifestait par une main gauche légèrement en avance sur la main droite dans les passages lents et mélodiques. Il s'agissait d'une pratique courante chez les pianistes nés avant la fin du 19e siècle. (À vrai dire, cette habitude persistait encore dans la seconde moitié du 20e siècle – bien que ce ne fut pas systématique – chez des pianistes comme Wilhelm Backhaus, Rudolf Serkin, Arturo Benedetti Michelangeli et Earl Wild.) Naturellement, tout moyen expressif peut rapidement devenir une affectation lorsqu'il est appliqué sans retenue et sans discrimination. Chez des pianistes moins importants, l'absence de synchronisme entre les deux mains pouvait être liée à une absence de discipline technique ou à un mauvais goût musical. Toutefois, il est prudent de souligner que cette légère anticipation de la ligne mélodique de la main droite peut servir des objectifs musicaux légitimes. Cette pratique évite la sonorité rigide et mécanique qui résulte d'un placement toujours précis des notes. Elle permet de donner plus de relief à la ligne mélodique et créé une sonorité plus riche en permettant aux harmoniques de l'instrument de résonner plus pleinement. On ne prêtait pas attention à cet aspect du jeu de Paderewski au début de sa carrière, mais lorsque cette pratique devint de moins en moins répandue parmi les pianistes, on le critiqua davantage sur ce point.

Pour tenter d'offrir un point de vue équilibrée sur le musicien que fut Paderewski, nous vous proposons quelques observations du regretté Harry L. Anderson, un spécialiste des pianistes qui entendit Paderewski à plusieurs reprises et mena d'incessantes recherches sur sa vie, sa carrière et ses enregistrements. « Paderewski appartient à une autre époque, écrivit Anderson, où les pianistes considéraient le piano comme un moyen d'expression très personnel. Je ne crois pas que nous reviendrons au romantisme de Paderewski mais je pense en revanche qu'une nouvelle génération prendra conscience que l'interprétation pianistique ne se résume pas à jouer les deux mains toujours ensemble ou à réprimer son imagination et ses sentiments. De nombreux excès du romantisme ont sans doute disparu à jamais mais l'uniformité que je côtoie chez bien des jeunes pianistes d'aujourd'hui n'est pas un substitut plus satisfaisant et je peux m'accommoder des côtés arbitraires d'un pianiste comme Paderewski lorsque je me remémore les instants où ses moyens et sa magie se combinaient pour former des interprétations parfaites. »

© Donald Manildi, 2008

Traduction: Pierre-Martin Juban

## IGNACE JAN PADEREWSKI **Seine frühesten Aufnahmen komplett**

ES IST KAUM VORSTELLBAR, dass die erste Aufnahme irgendeines Pianisten jemals die Aufregung auslösen wird, die viele Menschen fühlten, als angekündigt wurde, dass Ignace Jan Paderewski endlich zugestimmt hatte, sein Spiel dem Grammophon anzuvertrauen. Er war 50 Jahre alt, als die Techniker von The Gramophone Company im Juli 1911 die sperrigen Aufnahmegeräte zu Paderewskis Villa im schweizerischen Morges schleppten, wo sie diese im Musikzimmer des polnischen Meisters nahe an seinem Lieblingsinstrument, einem Erard, aufstellten, um 14 Seiten von Solostücken aufzunehmen, die die Stütze seines Repertoires waren.

Während der 20 Jahre vorher war Paderewskis Name in jedermanns Mund, und sein Ruhm war nahezu bis in jedes größere Musikzentrum vorgedrungen. Seine Debüts in Paris (1888), London (1890) und New York (1891) riefen eine nie da gewesene Begeisterung hervor. Von den Pianisten ernteten nur Liszt und Anton Rubinstein ein ähnliches Maß an Anerkennung, sowohl vom Publikum als auch von den Kritikern. Theoretisch hätte Paderewski mit seinen Aufnahmen schon einige Jahre früher beginnen können; er hätte sich nur von 1899 bis 1908 der Pionierarbeit so berühmter Kollegen wie Grünfeld, Hofmann, Pugno, Diémer, Pachmann und Backhaus anschließen müssen. (Um genau zu sein: er machte ca. 1906 wirklich einige Klavierrollen für Welte und später für die Aeolian Company.) Aber es bedurfte der Überzeugungskraft des weit gereisten Konzertmanagers Fred Gaisberg, um eine erste Serie von Aufnahmen erfolgreich abzuschließen, der weitere umfängliche, aber keinesfalls völlig repräsentative folgen sollten und die mit Unterbrechungen bis zu den letzten Aufnahmesitzungen im November 1938 andauerten, knapp drei Jahre vor Paderewskis Tod im Alter von 80 Jahren.

In seinen Memoiren von 1942 *The Music Goes Round* bemerkt Gaisberg: „Paderewski gab anfänglich sehr zögernd seine Zustimmung zu Aufnahmen und konnte sich nie vollständig mit dieser unangenehmen Prozedur abfinden. Er zweifelte immer daran, ob eine Maschine seine Kunst adäquat aufnehmen könne.“ Bei einer anderen Gelegenheit gestand Paderewski in einem Interview, dass die Herstellung einer einzigen Grammophon-Aufnahme eine größere Herausforderung sei als ein ganzer Klavierabend. (Interessanterweise erwähnt Paderewski seine Aufnahmen an keiner Stelle seiner Memoiren.) Sein Widerwille hatte allerdings auch tiefer gehende Wurzeln. In den Jahren, die den Sitzungen von 1911 unmittelbar voraus gingen, hatte die Karrierekurve Paderewskis durch persönliche Krisen einige Knicks erlitten. Nach einem Eisenbahnunfall 1905 entwickelte er eine starke Abneigung gegen das Klavierspiel; diese verschlimmerte sich noch durch eine schwere Neuritis, die seine Arme so in Mitleidenschaft zog, dass er zwei Spielzeiten überhaupt nicht in der Öffentlichkeit auftrat. Dazu verursachte seine Nervosität ständig Lampenfieber, weshalb man ihm den Rat gab, seine Aufmerksamkeit vorübergehend anderen Beschäftigungen zuzuwenden. Das tat er auch, indem er seine

*Symphonie Polonia* Op. 24 vollendete und sich mit Gartenarbeit, Ackerbau und der Lektüre in verschiedenen Sprachen zuwandte. Eine Rückkehr auf die Bühne während der Saison 1908/9 verschlimmerte nur noch seine Ängste.

1910 jedoch hielt Paderewski in Krakau eine berühmte Rede anlässlich der Enthüllung eines Denkmals zur Erinnerung an einen polnischen Sieg im 15. Jahrhundert. Daran schloss sich die in gleicher Weise eindrucksvolle Ansprache in Lvov zu Ehren des 100. Geburtstages von Chopin an. Diese Ereignisse steigerten Paderewskis eigenes glühendes Nationalgefühl und schienen auch den Beginn einer Befreiung von seiner früheren Aversion gegen das Klavier zu markieren.

Dies war der Hintergrund, vor dem Paderewski 1911 die Zustimmung zu seinen ersten Plattenaufnahmen gab, aber nur unter der Bedingung, dass sie in der vertrauten Atmosphäre seines Hauses stattfinden sollten. Das Chalet Riond-Bosson in Morges in der Nähe von Lausanne über dem Genfer See war bereits 1897 Paderewskis Dauer-Wohnsitz geworden. Dieses großzügige Anwesen ohne besonderen architektonischen Reiz diente ihm als Rückzugsort von seinen fast pausenlosen Tourneen.

Von den dort 1911 gemachten Aufnahmen sind 14 Seiten bekannt. Allerdings sind nur sechs davon ursprünglich erschienen, und zwar als hochpreisige, einseitige 12-Inch-Platten, die ein spezielles, rosafarbenes Label trugen. Im Katalog hielten sie sich nicht lange (sie wurden durch spätere Neuaufnahmen ersetzt) und gehören heute zu den echten Raritäten. Glücklicherweise haben sich acht zusätzliche Seiten von Paderewskis eigenen Testpressungen erhalten, die die Grundlage für die vorliegende Sammlung darstellen. Alle existierenden Aufnahmen von 1911 werden in der vorliegenden Sammlung zum ersten Mal zusammen auf der CD Nr. 1 vorgestellt. Der Grund, warum sie damals nicht zum Zug kamen, ist nicht klar; aber wenigstens in einigen Fällen handelt es sich um wahrnehmbare tonliche und nicht so sehr um pianistische Probleme. So trägt z.B das Label der Testpressung von Schumanns *Nachtstück* Paderewskis handschriftliche Notiz „zu ruhig, aber sonst in Ordnung“. Wahrscheinlich war die primitive Grammophon-Ausrüstung, die ihm zur Verfügung stand, nicht in der Lage, die ganze Klangfülle der Aufnahme wiederzugeben, was heutzutage mit der Restaurations-Technologie des 21. Jahrhunderts problemlos möglich ist.

Sieben Monate später nahm Paderewski seine Aufnahmeaktivitäten wieder auf, aber dieses Mal in Paris unter etwas geordneteren Bedingungen; weitere Sitzungen in London folgten. Bei diesen Aufnahmen von 1912 scheint er sich allmählich an die Prozedur gewöhnt zu haben, trotz einiger Augenblicke der Unsicherheit, z.B. beim ersten Versuch seiner *Cracovienne fantastique*, wo er aus Unachtsamkeit einen Takt wiederholt. Obwohl sich Paderewski entschloss, die meisten Stücke, die für seine ersten Platten ausgewählt worden waren, noch einmal aufzunehmen (manchmal auch noch öfter), gibt es unter dem Aufnahmematerial von 1911/12 durchaus einige Unikate, darunter Schumanns *Des Abends* und *Aufschwung*, Chopins Nocturne Op. 62 Nr. 2, die Etüde Op. 10 Nr. 7 und die

ersten drei Etüden von Op. 25, schließlich Mendelssohns *Lied ohne Worte* Op. 53 Nr. 4.

Nach einer Unterbrechung von zwei Jahren machte Paderewski 1914 weitere Aufnahmen. Von da an wurden bis 1937 alle seine Platten in der damaligen Dependance von HMV, der Victor Machine Company (später RCA Victor), hergestellt, zuerst in Camden, New Jersey, dann in New York. Trotzdem verwendete Paderewski nach dem Krieg eine Menge Zeit und Engagement für Polen. Deshalb ließ er das Klavier für fünf Jahre von 1917 bis 1922 ruhen und schlüpfte in die Rolle des Staatsmanns und Diplomaten.

Trotz der eindrucksvollen Zahl von Aufnahmen aus Paderewskis Hinterlassenschaft befinden sich keine größeren Werke darunter. Sogar in der ersten Zeit der elektrischen Aufnahmen, als viele erstklassige Pianisten größere Sonaten und Konzerte auf Sets mit mehreren Platten einspielten, wollte Paderewski davon aus welchen Gründen auch immer nichts wissen. Unter den Kompositionen, die zwar häufig in seinen Programmen auftauchten, zu deren Einspielung er sich aber nicht entschließen konnte, sind die „Händel"- und die „Paganini"-Variationen von Brahms, Chopins vier Balladen, die f-Moll-Fantasie und die h-Moll-Sonate, Bachs Chromatische Fantasie und Fuge, Liszts h-Moll-Sonate, Schumanns *Carnaval*, die Symphonischen Etüden, die Fantasie und die Sonate Op. 11; schließlich auch die drei letzten Sonaten von Beethoven, ebenso wie die „Sturmsonate" und die „Appassionata".

Obwohl Paderewskis Konzert-Repertoire relativ begrenzt war, ist es seltsam, dass sich niemand die Mühe gemacht hat, seine Interpretationen von Beethovens Es-Dur-Konzert Op. 73, des f-Moll-Konzerts von Chopin, Schumanns a-Moll-, Saint-Saëns' c-Moll-Konzertes oder seines eigenen gut gelungenen Konzertes für die Nachwelt zu konservieren.

Es ist daher klar, dass Paderewskis Schallplatten-Einspielungen aus verschiedenen Gründen einen unvollständigen Eindruck seiner Kunst bieten. Die Aufnahmen, die wir haben, ergeben vor allem das Bild eines Poeten und Miniaturenmalers und weniger das eines kraftvollen und beredten Dramatikers, dessen Ausstrahlung seine Zuhörer so oft in den Bann zog. Trotzdem kann man in diesem begrenzten Rahmen immer noch sehr plastisch seine Persönlichkeit erkennen. Besonders bemerkenswert bei den hier vorgestellten Interpretationen ist die Wärme des Tons und die schmerzliche Grundstimmung, die er bei Schumanns *Des Abends* und *Warum?* und in den Nocturnes von Chopin und seinen eigenen Kompositionen vermittelt. Wir hören auch seine angeborene Beherrschung des polnischen Volks-Idioms in seiner eigenen *Cracovienne fantastique* und in Chopins Mazurka a-Moll. Diejenigen, die dazu neigen, den verschiedenen Berichten von Paderewskis technischen Unzulänglichkeiten Glauben zu schenken, sollten sich von Liszts *Leggierezza* und von Chopin–Liszts *Mädchens Wunsch* vom Gegenteil überzeugen lassen. Beide Stücke zählen zu seinen erfolgreichsten Aufnahmen.

Eine weitere häufig geäußerte Kritik an Paderewskis Spiel bezieht sich auf seine „altmodischen Manierismen", wenn er in langsamen, melodischen Passagen die linke Hand leicht vor der rechten anschlägt. Das war natürlich eine weit verbreitete Angewohnheit

von Pianisten, die vor dem Ende des 19. Jahrhunderts geboren sind. (Fairerweise muss man zugeben, dass man diese Eigenheit auch noch von der Mitte bis zum späten 20. Jahrhundert, allerdings nicht generell, bei Pianisten wie Wilhelm Backhaus, Rudolf Serkin, Arturo Benedetti Michelangeli und Earl Wild antrifft.) Selbstverständlich kann jedes Mittel zur Intensivierung des Ausdrucks schnell zum Manierismus werden, wenn es übertrieben oder wahllos angewendet wird. Bei wenigen guten Spielern könnte man für den asynchronen Anschlag ein spieltechnisches Defizit oder mangelnden musikalischen Geschmack verantwortlich machen. Trotzdem sollte man so korrekt sein, darauf hin zu weisen, dass eine minimale Antizipation der Melodie in der rechten Hand musikalisch durchaus sinnvoll und berechtigt sein kann. In jedem Fall vermeidet diese Technik einen harten, mechanischen Klang, der entsteht, wenn die Noten ständig mit aller Präzision angeschlagen werden. Außerdem dient sie dazu, die Melodie deutlicher hervor zu heben und erzeugt einen voluminöseren Ton, wenn das Instrument die Obertöne voller wiedergeben kann. Am Anfang von Paderewskis Karriere nahm man von dieser Facette seines Klavierstils kaum Notiz. Aber als diese Besonderheit unter den Pianisten immer seltener wurde, nahm die Kritik an Paderewski immer mehr zu.

Um eine ausgewogene Beurteilung Paderewskis als Musiker zu erzielen, können wir einige Beobachtungen des schon verstorbenen Harry L. Anderson anführen, der sich mit Pianisten ein Leben lang wissenschaftlich beschäftigt hat. Er hat Paderewski bei mehreren Gelegenheiten gehört und sein Leben, seine Karriere und seine Aufnahmen umfassend erforscht. „Paderewski gehört in eine andere Zeit“, schrieb Anderson, „eine Zeit mit Pianisten, für die das Klavier ein Mittel zum intensiven Ausdruck ihrer eigenen Persönlichkeit war. Ich bin nicht der Meinung, dass wir zum Romantizismus eines Paderewski zurückkehren sollten; aber eine spätere Generation wird, wie ich glaube, erkennen, dass sich das Wesen des Klavierspiels nicht darauf beschränken kann, immer mit beiden Händen synchron zu spielen oder die eigene Fantasie und das Gefühl in den Hintergrund zu stellen. Viele dieser romantischen Übertreibungen sind vielleicht zu Recht verschwunden; aber die Stromlinienförmigkeit, die ich bei so vielen der jüngeren Pianistengeneration antreffe, ist kein geeigneter Ersatz dafür. Ich kann über viele Willkürlichkeiten bei einem Pianisten wie Paderewski hinweg sehen, wenn ich an die Augenblicke denke, in denen seine ganze Kraft und Magie zu einer perfekten Interpretation zu gerinnen scheinen.“

© Donald Manildi, 2008

Übersetzung: Ludwig Madlener

APR 6006

Producer: Donald Manildi

Audio restoration: Seth B. Winner Sound Studios, Inc.

This production was made possible through the generosity of: James and Patricia Phillips, Valentina Lisitsa and Alexei Kuznetsoff, Christine Smith, Sara Loomis, Holly VanLeuven, Robert Simon, William DesChamps, Dr. Richard and Arlene Somer, Dr. Russell and Cindy Guenthner, Mr. and Mrs. Farhan Malik, Mr. and Mrs. Robert Goldsborough, Mr. and Mrs. Wayne Brandon, Mr. and Mrs. Donald Couch, and an anonymous donor.

Photos of Paderewski: Robert Commagere

# PADEREWSKI *His Earliest Recordings* 1911–1912

COMPACT DISC 1 (69.11)

1 CHOPIN **Waltz in A flat** Op 34 No 1 (3.55) 2 CHOPIN **Nocturne in F sharp** Op 15 No 2 (3.16)
3 CHOPIN **Waltz in C sharp minor** Op 64 No 2 (3.01)
4 STOJOWSKI **Chant d'amour** Op 26 No 3 (3.57)
5 SCHUBERT–LISZT **Hark! Hark! The Lark!** (3.06)
6 SCHUMANN **Nachtstück in F** Op 23 No 4 (3.55)
7 CHOPIN **Polonaise in A** Op 40 No 1 (3.34) 8 CHOPIN **Nocturne in E** Op 62 No 2 (4.24)
9 CHOPIN **Etude in G flat** Op 25 No 9 (1.04) 10 CHOPIN **Etude in F** Op 25 No 3 (1.44)
11 CHOPIN **Mazurka in A minor** Op 17 No 4 (3.17) 12 CHOPIN **Nocturne in F** Op 15 No 1 (3.35)
13 PADEREWSKI **Minuet in G** Op 14 No 1 (3.46) 14 PADEREWSKI **Nocturne in B flat** Op 16 No 4 (4.19)
15 MENDELSSOHN **Song Without Words** Op 53 No 4 (2.48)
16 MENDELSSOHN **Song Without Words** Op 19 No 3 (2.27)
17 DEBUSSY **Reflets dans l'eau** (4.26) 18 PAGANINI–LISZT **La Campanella** (4.43)
19 PADEREWSKI **Cracovienne fantastique** Op 14 No 6 (2.50)
20 CHOPIN **Nocturne in F sharp** Op 15 No 2 (2.48)

COMPACT DISC 2 (77.44)

1 CHOPIN **Etude in C minor** Op 10 No 12 (2.24) 2 CHOPIN **Etude in C** Op 10 No 7 (1.31)
3 CHOPIN **Etude in A flat** Op 25 No 1 (2.35) 4 CHOPIN **Etude in F minor** Op 25 No 2 (1.35)
5 CHOPIN **Etude in E** Op 10 No 3 (4.17) 6 PADEREWSKI **Cracovienne fantastique** Op 14 No 6 (2.59)
7 SCHUBERT–LISZT **Hark! Hark! The Lark!** (3.07) 8 SCHUMANN **Des Abends** Op 12 No 1 (3.56)
9 SCHUMANN **Aufschwung** Op 12 No 2 (3.19) 10 SCHUMANN **Warum?** Op 12 No 3 (3.01)
11 CHOPIN **Waltz in A flat** Op 34 No 1 (4.49) 12 CHOPIN **Mazurka in A minor** Op 17 No 4 (3.31)
13 CHOPIN–LISZT **The Maiden's Wish** (4.17) 14 CHOPIN **Etude in C sharp minor** Op 25 No 7 (5.19)
15 PAGANINI–LISZT **La Campanella** (4.54) 16 STOJOWSKI **Chant d'amour** Op 26 No 3 (4.08)
17 LISZT **Etude de concert No 2 in F minor** (4.53) 18 CHOPIN–LISZT **The Maiden's Wish** (4.18)
19 CHOPIN **Berceuse in D flat** Op 57 (3.59) 20 MENDELSSOHN **Song Without Words** Op 19 No 3 (2.27)
21 RUBINSTEIN **Valse-Caprice in E flat** (5.17)

Producer:
Donald Manildi

Audio restoration:
Seth B. Winner Sound Studios, Inc.

The accompanying booklet contains introductory notes in English, French and German

Appian Publications & Recordings
PO Box 50019, London, SE6 1WL

Made in England
www.aprrecordings.co.uk

IGNACE JAN PADEREWSKI His earliest recordings 1911–1912 APR 6006

**2 COMPACT DISCS** *for the price of one*